

Cal llegir la poesia?

DescLOT, Miquel

Quaderns Divulgatius, 31: III Congrés de Literatura Infantil i Juvenil en Llengua Catalana

http://www.escriptors.cat/?q=publicacions_quadernsdivulgatius_31_desclotm

O, més ben dit: cal que els infants llegeixin poesia?

Pel que sembla, hi ha molta gent que creu que sí, que els infants han de llegir poesia: perquè siguin més savis, perquè siguin més feliços o perquè siguin les dues coses alhora. Diverses vegades, en entrevistes per a més d'una revista del ram, m'ho han demanat explícitament: què podem fer nosaltres perquè els infants llegeixin poesia? Perquè, evidentment, els preocupats entrevistadors creuen que aquest és el desiderat: que els infants llegeixin poesia d'una vegada.

Jo, en canvi, tinc la sensació que plantejar-ho en aquests termes equival a entestar-se a fer entrar el clau per la cabota. La pregunta en qüestió em sembla tan absurda com m'ho semblaria aquesta altra: què podem fer nosaltres perquè els infants llegeixin teatre? I, tanmateix, aquesta darrera no la sol fer mai ningú, perquè encara queda en nosaltres una certa consciència que el teatre no és un gènere per ser fruit en la lectura, sinó en l'escena. Si volem, per subratllar una mica més la poca solta de la nostra pregunta central, en podríem imaginar encara una altra de més extrema: què podem fer nosaltres perquè els infants llegeixin reculls de cançons? Aquí, la nostra consciència és tan diàfana que ens posaríem a riure de seguida: és clar, els reculls de cançons només són receptacles de memòria, recordatoris de melodies i textos que no cobren sentit fins que no són cantats; els infants no tenen per què llegir-los, encara que puguin tenir una bona formació musical (cosa infreqüent entre nosaltres, tot sigui dit); les cançons no són per als ulls dels infants, sinó per a les orelles, i en conseqüència és a través d'aquest darrer canal que els han d'arribar. Doncs bé: la realitat és que cançó, teatre i poesia són absolutament equiparables, des d'aquest punt de vista. Tots tres pertanyen a la literatura de la «dicció», i doncs de la comunicació oral.

Crec, per tant, que la solució al famós «problema» de la poesia a l'ensenyament, depèn de la resposta que donem a l'esmentada pregunta d'aparença maliciosa: cal que els infants llegeixin poesia?

Naturalment, a hores d'ara ja us deveu imaginar que la meua resposta és: no, no cal que els infants llegeixin poesia. I remarco, per si algú no s'hi ha fixat bé, que he dit «no cal que en llegeixin», no pas «no han de llegir-ne». Però, la veritat, crec que difícilment en llegiran si prèviament no l'han sentida amb assiduïtat. La poesia, doncs, ha de tornar a ser so, ha de tornar a ser en l'aire, si de veres volem que els infants l'assimilin com a cosa pròpia. És a dir: a l'escola o a casa, la poesia ha de tornar a les arrels primigènies de la seva essència oral.

D'aquest tema de l'origen i l'essència orals de la poesia n'he hagut de parlar més d'un cop, darrerament, en fòrums d'enllà de les nostres fronteres lingüístiques. Ara m'agradaria reprendre el tema una vegada més, per fixar les meves opinions finalment en la nostra llengua. Perquè crec que aprofundir en l'origen oral de la poesia, més que a conèixer-ne la història, ens portarà a conèixer-ne l'essència mateixa.

* * *

En el món dels estudis lingüístics se sol considerar, per consens general, que la ponència de Roman Jakobson «Lingüística i poètica»(1), llegida la primavera de 1958 en un congrés a Bloomington, Indiana, va establir per primera vegada una convincent descripció científica del llenguatge poètic. En aquell admirable text de menys de cinquanta pàgines, Jakobson va resumir la seva teoria en una frase que té tot l'aire d'una veritable fórmula matemàtica aplicada a l'estudi lingüístic: «La funció poètica projecta el principi de l'equivalència de l'eix de la selecció sobre l'eix de la combinació». Aquesta proposició d'aparença abstrusa, quasi esotèrica, queda perfectament justificada al llarg del famós article, i naturalment jo no entraré pas ara a repetir allò que tothom pot llegir, si no ho ha fet ja, en qualsevol biblioteca universitària. Però sí que vull recordar que el que va fer Jakobson no va ser sinó escometre, amb la seva habitual sagacitat, la particular naturalesa sonora del llenguatge poètic. Encara que, de fet, en això no era gaire original, perquè molts altres estudiosos abans que ell ja s'havien adonat del paper fonamental de la música del discurs en la naturalesa del llenguatge poètic. El que sí que, en canvi, era original és la seva anàlisi i descripció, que en resum consisteix a demostrar que el principi de la similitud, pel qual seleccionem cadascun dels elements d'un missatge entre una sèrie d'elements equivalents, s'aplica també sobre la sèrie d'elements contigus ja seleccionats per formar el missatge: és a dir, el principi de similitud aplicat sobre el principi de contigüïtat. La qual cosa fa que els elements d'un missatge que, a la pràctica lingüística habitual, es defineixen amb relació als seus veïns i en conseqüència són dissemblants entre ells, també són considerats, a un altre nivell, com a equivalents entre ells, perquè són reduïts a unitats sonores, i en principi, doncs, intercanviables. En el llenguatge poètic, per tant, a l'estructura sintacticosemàntica d'un missatge s'hi sobreposa una altra estructura, en aquest cas sonora,

que no té res de casual –com ho seria en l'ús més denotatiu de la llengua–, sinó que té una veritable funció fonamental de significació no lèxica i fins i tot no racional.

Però no us espanteu. No he vingut a fer el savi. Encara que és cert que vaig estudiar filologia i que vaig treballar bastants anys al departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona, no és pas com a exprofessor que us parlo, sinó com a poeta que reflexiona sobre el seu díguem-ne ofici. Al capdavant, ja fa tretze anys que vaig abandonar del tot l'ensenyament per dedicar-me només al conreu literari de la paraula. Tot i que no voldria passar endavant sense confessar-vos que, com a poeta, també puc experimentar emoció davant un bon argument científic com el de Jakobson. Podeu creure que la poesia no està gens renyida amb la ciència.

Encara que no posseïm documentació dels comportaments humans prehistòrics, podem conjecturar amb força probabilitats d'encert que la humanitat va descobrir alhora les dues arts de la música i la poesia. Sense cap mena de dubte, els predecessors de l'*Homo sapiens sapiens* havien descobert ja les potencialitats sonores d'una pedra contra una pedra, o d'un bastó contra una soca buida, o d'un fèmur de goril·la contra un crani de vaca, però no crec que a ningú se li acudeixi que d'aquells descobriments incipients se'n pugui dir música, perquè el plaer elemental de fer soroll no té res a veure encara amb el plaer estètic dels sons organitzats de la música, que és d'una sofisticació per ara només a l'abast de la nostra espècie, inventora del llenguatge, indiscutiblement la nostra creació més gran. La veritable música devia començar quan l'home va descobrir que la seva pròpia veu era un instrument musical de grans prestacions, és a dir, quan es va adonar que amb la seva veu no tan sols podia comunicar significats als seus congèneres, sinó que podia modular melodies més o menys complexes, i que amb aquestes melodies no tan sols s'emocionava, sinó que també emocionava els altres. Però el més versemblant és que el nostre avantpassat músic no es posés a cantar síl·labes inconnexes, en una hipotètica –i improbable– investigació tímbrica, sinó que entonés seqüències verbals perfectament construïdes, és a dir, ni més ni menys que veritables versos. Inclús m'atreiria a dir que aquell avantpassat va sentir l'impuls de cantar, no pas per una mera curiositat sonora, que també hi devia ser, sinó per una necessitat imperiosa de comunicar les seves pròpies emocions. Devia descobrir que cantant alliberava les seves emocions molt millor que simplement parlant. Aquesta darrera suposició podria semblar una mica gratuïta, o almenys agosarada, però la mateixa paremiologia popular ja l'ha recollida de fa segles: qui canta, els seus mals espanta. A mi me la va suggerir de manera molt persuasiva una experiència força recent, en una vall remota del Pirineu català on vaig passar les vacances d'estiu l'any 2001, exactament al minúscul poblet de Farrera, a la comarca del Pallars Sobirà, on ja només quedaven un parell de veïns originaris de la zona (els altres eren dels anomenats neorurals), tots dos ja bastant vellets (de fet, a hores d'ara, ja han mort tots dos). Un d'ells, el vell de casa Marçal, pastor i llaurador modestíssim, va quedar vidu fa uns anys. La pèrdua de la seva dona, la Generosa, va ser per a ell un cop duríssim, del qual semblava que no s'havia d'aixecar mai més. Els seus veïns veïen amb preocupació com l'home es consumia setmana rere setmana com una candela cap per avall, i van arribar a creure que no sobreviuria gaire temps a la seva Generosa. Fins que un dia, de la manera més inesperada, aquell home sense cap formació musical ni literària, va començar a objectivar la seva pena en forma de tosques cançons de la seva invenció que transportaven tot el dolor que l'havia estat rosegant i embargant fins aleshores. A partir d'aquell moment, l'estat anímic del bon home va començar a millorar de manera lenta però visible fins a recuperar-se del tot, per a sorpresa dels seus perplexos veïns. Quan el vell sortia a agavellar el farratge pels prats d'aquelles altures, les seves primitives i monòtones cançons catàrtiques omplien l'aire de la vall com un vestigi vivent de la prehistòria de la humanitat. Us confesso que, en sentir per primera vegada aquell seu cant, no em vaig emocionar especialment, perquè ni la veu vulgar i ineducada ni la música elemental i primitiva apel·laven a la meua orella. Però us asseguro que així que en vaig saber la història i vaig escoltar de prop una de les seves cançons, em vaig emocionar com davant el monument megalític de Stonehenge o la naveta dels Tudons.

Previsiblement, els primers assajos de la humanitat en aquesta art doble de la cançó no devien ser tampoc res de l'altre món, perquè una art requereix una acumulació d'experiències que no s'aconsegueix en un parell de dies. Però el cert és que, ni que fos en un estadi elemental, la humanitat naixent havia descobert –o inventat– alhora la música i la poesia. És a dir, d'una banda, el so organitzat, i d'altra, el discurs verbal modelat per la música. I tot això amb una clara funció estètica, això és, amb la manifesta missió de comunicar emocions.

L'origen de la poesia, doncs, és netament oral, completament sonor. No crec que sobre aquest punt hi hagi gaire res a discutir. A quasi totes les cultures del món queden vestigis de la poesia oral que va precedir la tradició escrita. Començant per la grega, amb la tradició homèrica, que és a la base de la tradició clàssica europea, i acabant per les nostres pròpies tradicions, on encara es pot estudiar en directe l'art poètic de la improvisació oral: els glosadors mallorquins i els versaors valencians són els primers que em vénen al cap, però de seguida en trobaríem molts altres exemples entre els nostres veïns, com ara els *bertzolaris* bascos, etcètera.

Però també és veritat que, malgrat el seu origen inapel·lablement oral i uns quants mil·lennis de transmissió exclusivament oral, la poesia fa ja uns quants segles que es transmet bàsicament per via escrita. Vol dir això que la poesia ha deixat de ser essencialment oral? O només ha canviat la forma de fixació, sense alterar-ne l'essència? En realitat, seria molt imprudent, per no dir senzillament estúpid, afirmar que la fixació escrita no ha modificat en res l'essència de la poesia. No cal arribar als cal·ligrames d'Apollinaire per adonar-se que la tradició escrita ha ofert nous camins d'evolució a la poesia que al seu moment havia nascut oral: ja els grecs havien assajat formes poètiques on la disposició gràfica de les paraules jugava un paper estètic essencial. Al segle vint, el camí iniciat per Apollinaire ha pogut arribar a allò que Joan Brossa va anomenar poesia visual, on el referent verbal sonor ha quedat reduït a la mínima expressió o inclús ha arribat a desaparèixer.

Però, a desgrat de les noves possibilitats ofertes per la fixació escrita sobre paper, i modernament sobre nous tipus de suport, l'essència del llenguatge poètic continua sent oral, en la mesura que es basa en la capacitat de comunicació autònoma dels sons organitzats de la llengua. Que és allò que Roman Jakobson va saber demostrar científicament al seu famós article, i el que jo voldria raonar ara en un llenguatge més modest, o almenys no tan abstracte.

La capacitat de comunicació d'una llengua depèn d'una convenció inicial, en la qual els parlants ens posem d'acord sobre el codi que farem servir, i establim unes regles del joc i un diccionari que reculli tots els significats amb què volem operar. En català, d'aquest objecte que m'aguant els papers en diem «taula», com en francès en diuen «table», en italià «tavola» o en castellà «mesa», sense que l'objecte canviï per a res. I així successivament amb tot el diccionari, cada paraula respon a una convenció per designar un significat d'interès comú. Naturalment, el nombre de significats, i en conseqüència de vocables, és molt extens en totes les llengües, però sempre ha de ser finit, perquè la memòria dels humans té les seves limitacions i ha de poder-se moure amb tot el conjunt. Previsiblement, doncs, el diccionari només pot llistar significats d'abast col·lectiu, comú, i haurà de rebutjar significats d'abast exclusivament individual, personal. La primera conseqüència d'aquesta limitació inicial és que el diccionari, és prou clar, no pot donar veu a les emocions. Més ben dit, el diccionari sí que pot recollir les emocions en forma de categoria general, però la realitat és que les emocions es donen sempre en forma d'anècdota particular. El diccionari recull «alegria», «tristesa», «por», «eufòria», etcètera, i els seus adjectius i verbs derivats. De manera que quan algú ens diu «estic trist» ja sabem força bé, per aproximació, de quina mena és el seu estat d'ànim. Però, tanmateix, això no ens permet discernir encara entre el significat d'aquesta frase quan la pronuncia aquest algú i quan ho fa una altra persona diferent. El problema està, doncs, en el fet que la frase té un sentit general, i les emocions reals són individuals, personals, sempre distintes. En això les paraules són tan limitades com ho són per exemple a l'hora de descriure els trets anatòmics de la mateixa persona: la paraula «nas» és un genèric que no permet d'endevinar que a la realitat no hi ha dos nassos iguals. Dir que «en Joan està trist» és tan insuficient, per tant, com presentar un personatge dient que «en Joan té nas». Aquell «estic trist», doncs, depèn de les vivències de cadascú, del seu caràcter, de la seva formació, de la seva experiència, del seu moment. De manera que l'esmentada frase tindrà en realitat tants significats com persones la pronuncii, o inclús tants com vegades es pronuncii (perquè una mateixa persona pot enunciar-la en contextos diferents i per tant amb matisos diferents). I ja s'endevina que aquest és un problema que no té solució per la via d'augmentar les entrades del diccionari comú, perquè el convertiria en un instrument inútil per hipertròfia.

I, així i tot, els éssers humans continuem experimentant la imperiosa necessitat de comunicar les nostres emocions, de treure-les enfora, com li passava al vell pastor del Pirineu, i com ens passa a tots plegats constantment (perquè cal recordar que la nostra experiència emocional és molt rica i molt variada, i que la nostra necessitat de comunicació no es redueix als casos d'emocions extremes). Aleshores, l'única solució, si volem continuar servint-nos del llenguatge verbal (perquè naturalment podríem utilitzar altres llenguatges que també hem inventat), consistirà a personalitzar cada vegada les paraules que ens serveix el diccionari i les regles que ens brinda la gramàtica. Personalitzar-les perquè puguin comunicar emocions personals, però sense personalitzar-les tan exageradament que el receptor ja no arribi a desxifrar-les. I com redimoni es personalitzen les paraules i les regles gramaticals? Doncs bé, només es poden personalitzar per modificació, per alteració, per transformació, en un grau summament variable, perquè sorprenguin el receptor per la seva «novetat» i amb tot li permetin d'identificar-les per la seva «normalitat». En realitat, tots els trops catalogats per la retòrica tenen com a objectiu aquesta distorsió de la llengua comuna per convertir-la en una llengua d'ús particular. Però les primeres formes de distorsió de què disposem els parlants són justament les sonores, les musicals: de fet, ja a la parla quotidiana ens servim de l'entonació per modular o modificar radicalment el significat de les nostres paraules. I aquest ja és, en rigor, un recurs poètic.

El gran poeta nord-americà Robert Frost va escriure sovint sobre la relació entre la música de la parla i la poesia. Abans de prosseguir, m'agradaria traduir-vos en un fragment d'una entrevista que va mantenir l'any 1915 amb William Stanley Braithwaite, que diu: «Allò que trobem a la vida real i trobem a faltar

tan sovint a la literatura són els sons de la frase que subratllen les paraules. Les paraules en elles mateixes no transporten significat, i per demostrar-ho (encara que pugui semblar una insensatesa a tothom que no compregui la psicologia del so) prendrem l'exemple de dues persones que estan enraonant a l'altra banda d'una porta tancada, de qui podem sentir les veus però no distingir les paraules. Encara que les paraules no puguin fer-nos arribar els seus significats, el so sí que pot fer-ho, i l'oient pot captar el significat de la conversa. El que m'interessa remarcar en l'aplicació d'aquesta creença és la frase sonora, perquè per a mi una frase no és interessant només per la seva aportació de significats de paraules, sinó que ha de fer alguna cosa més: ha d'aportar un significat a través del so.»

A l'esmentada entrevista, Frost arriba a dir que aquestes entonacions per les quals comuniquem significat paral·lelament al significat lèxic són models musicals anteriors inclús a la invenció de les paraules. Però a mi em sembla que per aquí el seu argument es complica una mica massa amb unes intuïcions més fantasioses que veritablement poètiques, i no contribueix substancialment a la comprensió del tema. Jo prefereixo explicar-vos ara una anècdota que il·lustra la idea central del text del gran poeta americà que us acabo de llegir. Fa prop de cinc anys em van invitar a llegir alguns dels meus contes (encara que avui us parli com a poeta, al llarg dels anys també he escrit uns quants contes) en un centre cultural de la ciutat de Hong Kong per on anaven passant diversos grups escolars, als quals la ciutat oferia la possibilitat d'escoltar autors procedents de diferents parts de la Xina i del món sencer. Els esmentats autors, és clar, només podien expressar-se en cantonès, la llengua local de la ciutat, en mandarí, l'altra llengua xinesa majoritària, o en anglès, la llengua de l'antiga colònia. I per tant jo només ho podia fer en aquesta darrera llengua, per a escoles que tinguessin prou nivell d'anglès (que, curiosament –o no tant–, no eren pas gaires). Però abans de començar cada lectura explicava als nens que, tot i que els llegiria els meus contes en anglès, en realitat jo no escrivia en anglès; i llavors els contava d'on venia i en quina llengua m'expressava habitualment, i els oferia l'oportunitat d'escoltar com sonava la meua llengua poètica, perquè –jo els deia– en el so de les meves paraules hi ha la meitat del significat dels meus poemes. Així, abans de passar a llegir-los els contes, els recitava un parell de poesies en català, invitant-los a atrapar aquella meitat del significat que podien copsar a la música de les paraules. Doncs bé, us asseguro que mai no he tingut uns oients tan atents com aquells grups de vailets on els més diversos rostres orientals es barrejaven amb els occidentals més variats. Però el més xocant de tot plegat era veure com aquells receptors que no podien comprendre ni una sola paraula del meu discurs, el seguien amb tanta naturalitat que eren capaços de somriure als mateixos passatges en què ho haurien fet els nens catalanoparlants. No cal que us digui la meua emoció quan, en acabar la lectura dels contes en anglès, els nens em demanaven que els llegís una altra poesia en català!

Però tornem al fil de la meua explicació. El que és cert –i espero que provat– és que el poeta se serveix dels recursos musicals que li brinden la fonètica, la morfologia i la sintaxi per sobreposar al discurs semàntic un altre discurs que el completa, per modificació sonora, amb un altre nivell de significació no racionalitzable que fa que aquelles paraules cobrin un sentit particular que no figurava a cap diccionari. Vull subratllar que la significació aportada per aquest nivell musical del missatge no és racionalitzable, com no ho és l'emoció de la música en ella mateixa. Si les emocions fossin tan fàcilment racionalitzables, ens bastaria el diccionari comú per descriure-les o simplement comunicar-les. D'aquest significat musical que modifica el significat semàntic original de les paraules, els poetes i els lingüistes de l'anomenat formalisme rus de fa una vuitantena d'anys en van dir «transracional», per remarcar que tampoc no es tracta de res irracional, sinó d'una cosa que és en nosaltres de forma perceptible i constatable, però que no podem expressar amb les eines de la raó.

De manera que podem convenir, per posar terme a l'argument, que la façana musical d'un poema no és mai una façana decorativa que es treu i es posa, com els decorats cinematogràfics, sinó que forma part de l'essència mateixa de l'objecte comunicatiu i artístic que és el poema. En un conegut assaig de 1942 sobre la música de la poesia(2), el sempre agut T. S. Eliot ens recordava que «la música de la poesia no és una cosa que existeixi a part del significat». Perquè, subratllo jo ara, la música conforma, no adorna, el significat. I en un altre assaig de 1929, aquest cop sobre Dante(3), el mateix Eliot ens diu que «la poesia genuïna es pot comunicar abans i tot de ser compresa». I, per descomptat, aquesta comunicació no pot ser racional ni racionalitzable: és d'arrel purament musical.

Però no vull abandonar encara l'article de T. S. Eliot sobre la música de la poesia, perquè el poeta hi arriba a afirmar que la música sovint precedeix la cristallització en paraules: «Crec que un poema, o un passatge d'un poema, pot realitzar-se com a ritme concret abans de ser expressat en paraules, i que aquest ritme pot dur la gènesi de la idea i la imatge, i no crec que aquesta experiència sigui només meua.»

Efectivament, l'experiència és universal, i per provar-ho amb un sol exemple, us llegiré els primers versos d'un dels poemes del Segon llibre d'*Estances*, de 1930, de Carles Riba, que presenta el naixement del poema en aquests termes:

Si s'ajunten dos mots, perquè
una música sense llar davant meu viatja

pel so del dia (oh mar, i jo la mòbil platja!)
i hi traça rutes com qui té una nova fe...

És una «confessió» que pot sorprendre en un autor que sovint va ser acusat, com Eliot, de practicar una poesia massa sàvia i cerebral, però en realitat no és més que la conseqüència d'una pràctica veritablement sàvia de la poesia, apresada dels grans clàssics de la paraula musical, els poetes grecs i els llatins.

La poesia, doncs, a desgrat de les variacions fomentades per la fixació escrita, continua sent fonamentalment oral, és a dir, sonora, perquè és de l'oralitat que extreu la major capacitat de generació emocional que la caracteritza enfront del llenguatge neutre de la ciència o el de la prosa més plana.

* * *

Crec que valia la pena aturar-se en aquest punt de l'essència oral de la poesia perquè estic convençut que el tractament de la poesia en relació amb els infants ha de partir d'aquest principi: l'oralitat és la forma primigènica i més immediata de generació i de comunicació poètiques, i la que els menuts, èmuls dels nostres més antics ancestres, ancessors entenen des del primer moment, sense necessitat de cap mena de lliçó de literatura o de retòrica. Per això, a les classes de xiquets més petits, els mestres els han proposat amb naturalitat la poesia de tradició oral, que arreu del món ha format sempre part de la vida dels infants. El que és preocupant del cas és que, quan aquells mateixos menuts arriben a una determinada edat, se'ls talla aquest contacte amb la tradició oral, però no se'ls dóna a canvi una alternativa per substituir-la. De manera que quan arriben a les classes de literatura i se'ls dóna poesia diguem-ne adulta, o tan sols més sofisticada, la majoria ja no són capaços de fer el salt des d'aquella poesia de tradició oral que havien tastat amb gust a l'edat més tendra, fins a la poesia culta de tradició escrita que se'ls ofereix bastant més tard, i que ja no tan sols no estimaran, sinó que inclús poden arribar a rebutjar.

Efectivament, l'infant és, de tots nosaltres, el que més s'assembla encara al membre de la tribu antiga que es deixava embadocar o enardir pel gran bruixot, pel bard. La ingenuïtat de l'infant és l'estat ideal de l'oient de poesia, el d'aquella «suspensió momentània de la incredulitat» que reclamava el romàntic Samuel T. Coleridge. La seva oïda és encara un receptor sense corrompre, extremament sensible a les variacions de la música del discurs. Només cal obrir a l'atzar qualsevol col·lecció de cançons i cantarelles infantils tradicionals per adonar-se que el corpus de poesia infantil elaborat per segles de pràctica ininterrompuda és una veritable exhibició de virtuosisme en l'execució de música verbal. Segur que tots en teniu una pila a la memòria. Així i tot, deixeu-me triar-ne un grapat per refrescar-vos-en la musicalitat:

Violet Sant Pere,
Violet Sant Pau,
la caputxa us queia,
la caputxa us cau.

*

Mà morta,
pica la porta,
baixa a obrir,
pega't aquí.

*

Poma madona,
maixum macau,
xinxota barrota,
castell bimbau,
un, dos, tres,
pany i clau.

*

*Paco Peco, chico rico,
insultaba como un loco
a su tío Federico.
Y éste dijo: «Poco a poco,
Paco Peco, poco pico».*

*

*Luisa,
cuando vas a misa
pisas paja,
paja pisas.*

*

*Zapatero,
remedero,
echa el cerote*

*en un puchero.
–Échalas tú,
que yo no las quiero.*

*

*Jeanette, Brunette
Ta jambe de bois
Ta mère t'appelle
Tu ne réponds pas
Tu trempes la soupe
Tu manges les choux
Tu traies la vache
Tu bois le lait doux.*

*

*Mistouflette s'en va-t-à vêpres
Son grand livre sur sa tête
Pain bis, pain blanc,
La plus belle s'en va dedans,
Pain bis, pain d'or,
La plus belle s'en va dehors.*

*

*Three blind mice, see how they run!
They all ran after the farmer's wife,
Who cut off their tails with a carving knife,
Did you ever see such a thing in your life,
As three blind mice?*

*

*Lavender's blue, diddle, diddle,
Lavender's green,
□When I am king, diddle, diddle,
You shall be queen.
Call up your men, diddle, diddle,
Set them to work,
Some to the plough, diddle, diddle,
Some to the cart.
Some to make hay, diddle, diddle,
Some to thresh corn,
Whilst you and I, diddle, diddle,
Keep ourselves warm.*

*

*Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall;
All the king's horses,
And all the king's men,
Couldn't put Humpty Dumpty together again.*

*

*Betty Botter bought some butter,
But, she said, this butter's bitter;
If I put it in my batter,
It will make my batter bitter,
But a bit of better butter
Will make my batter better.
So she bought a bit of butter
Better than her bitter butter,
And she put it in her batter,
And it made her batter better,
□So 'twas better Betty Botter
Bought a bit of better butter.*

Si m'he aturat una mica més en les nursery rhymes angleses no és tan sols perquè són excel·lents, sinó perquè continuen vives en boca dels infants anglosaxons, i a més han estat les inspiradores d'alguns dels millors pioners del gènere de la poesia infantil, al segle dinou, com Edward Lear o Lewis Carroll. Doncs

bé, amb una breu mostra com aquesta n'hi ha prou per comprovar que el component sonor és tan essencial en aquestes poesies que de vegades arriba a sobreposar-se completament al semàntic. Com deia T. S. Eliot de les poesies d'Edward Lear, «el seu no sentit no equival a manca de sentit: és una paròdia del sentit, i en això hi ha el seu sentit».

I ja que parlem d'Edward Lear, no serà ociós que escoltem ara algun dels seus poemes, que pertanyen clarament a l'univers sonor de les *nursery rhymes* tradicionals que hem sentit abans. Agafem un parell de *limericks*, aquesta estrofa característicament poca-solta que ell va popularitzar:

*There was an old person of Wick,
Who said, «Tick-a-Tick, Tick-a-Tick;
Chickabee, Chickabaw,»
And he said nothing more,
That laconic old person of Wick.*

*

*There was an old man of Spithead,
Who opened the window, and said,
«Fil-jumble, fil-jumble,
Fil-rumble-come-tumble!»
That doubtful old man of Spithead.*

És evident que en tots aquests versos, tradicionals o d'autor, hi ha un element poètic que s'ha dut a un refinament extrem; em refereixo al joc, en aquest cas un joc netament sonor. El joc, l'activitat preferida no tan sols dels nens, sinó de qualsevol mena de cadell, és, pels seus atributs sorprenents i atzarosos, un recurs expressiu omnipresent a totes les arts. No té res d'estrany, doncs, que en la poesia per a infants el joc verbal es manifesti en primeríssim terme. Un joc verbal que pot ser de diverses menes, però que gairebé sempre es manifesta de forma primordialment sonora, encara que no sigui de manera aclaparadora. Prenem com a exemple una breu poesia d'un altre autor anglès del segle XX, el celebrat A. A. Milne, pare de l'immortal Winnie-the-Pooh:

IF I WERE KING

*I often wish I were a King,
And then I could do anything.
If only I were King of Spain,
I'd take my hat off in the rain.
If only I were King of France,
I wouldn't brush my hair for aunts.
I think, if I were King of Greece,
I'd push things off the mantelpiece.
If I were King of Norway,
I'd ask an elephant to stay.
If I were King of Babylon,
I'd leave my button gloves undone.
If I were King of Timbuctoo,
I'd think of lovely things to do.
If I were King of anything,
I'd tell the soldiers, «I'm the King!»*

Aquesta poesia és deliciosament musical, encara que la música no hi resulti aparentment espectacular. Però tan bon punt intentem traduir-la es fa evident que l'únic que la sosté és justament l'arquitectura sonora, que s'ha imposat damunt la semàntica i ha convertit la poca-solta en la seva única solta.

Provem-ho:

SI FOS REI

Sovint m'agradaria ser rei,
i així podria fer qualsevol cosa.
Si tan sols fos rei d'Espanya
em llevaria el barret sota la pluja.
Si tan sols fos rei de França,
no em pentinaria ni per les tietes.
Em penso que si fos rei de Grècia
faria caure les coses del relleix de la llar.
Si fos rei de Noruega
demanaria a un elefant que es quedés.
Si fos rei de Babilònia
em deixaria els guants sense cordar.

Si fos rei de Tombuctú
pensaria en coses maques per fer.
Si fos rei de qualsevol cosa
diria als soldats: –Jo sóc el rei!

Efectivament, el significat de la poesia estava enterament amagat en la música, perquè, com heu pogut comprovar, quan n'hem canviat la música s'ha esvaït qualsevol sentit i qualsevol atractiu.
Encara, per tancar aquest tema, permeteu-me que l'il·lustri amb una poesia meva per a infants, encara no publicada en llibre. Es tracta de «Bestiar ecològic», que vaig concebre com un conjur contra la pudor insuportable de les granges de vaques d'un poblet del Baix Empordà, per on passem amb el cotxe quan anem a la nostra casa de pagès a estiuejar. En passar per l'esmentat poblet, les emanacions que se'ns ficaven al cotxe per les finestretes (no teníem aire condicionat) eren tan marejadores, tan agressives, tan letals, que els meus fills amenaçaven de no tornar amb nosaltres a la casa. Al final, doncs, com qui es llança a una solució desesperada, vaig engiponar aquest conjur per recitar durant el breu trajecte a través dels carrerons estrets i retorts del malaurat poblet pestilent:

Aquí fem fem,
i mentre anem
fent fang i fem
no ens fum la fam
i se'ns en fum
si fem prou fem
o fa ferum
el fem que fem.
Tot el que fem
se'ns torna fem,
que de la fam
n'anem fent fem.
No ens enfadem
si no és prou ferm,
mentre ens refem
per fer més fem.
I, és clar, fent fem
també fem fum,
però el que fem
no és fum, que és fem.
Fem fem, no et fum!
I fi, que el fem,
que no estafem!
Fent fum, fem fem!

Deu ser una de les poesies més intraduïbles que hagi escrit mai, vaig pensar jo mateix, un cop escrita (tot i que tinc una suïcida tendència innata a escriure poemes intraduïbles). Però, perquè veieu que, com deia Maragall, «la poesia és plena de virtuts inconegudes», hi ha poetes encara més caparruts que jo, perquè l'escocesa Anna Crowe va intentar traduir-la... i quasi ho va aconseguir! Permeteu-me que us en llegeixi la magnífica interpretació:

ECOLOGICAL CATTLE

*Here we do dung
and while we get by on
some mud and some dung
we're not bothered by hunger
and danged if the dung's
not enough that we're doing
or gives off a pong
this dung that we've done.
All that we're doing
gets turned into dung—
even when hungry—
our dung is humungous.
We don't feel a pang
if it's funny or runny,
we're soon feeling sunny
and drop some more dung.*

*Of course, we make steam
when we're making our dung,
but don't get us wrong—
it's not steam, it is dung.
Stop beefing! It's real dung,
we're not here to dun you!
This dung is pure Ming,
a humdinger of a dung!*

Evidentment, el que va fer Anna Crowe va ser escriure un altre poema sobre el meu. El que no podia fer era traduir literalment els significats, perquè li hauria sortit una solemne ximpleria com la que hem obtingut abans amb el poemeta de Milne. I, amb tot, el poema anglès d'Anna Crowe és una veritable traducció del meu. Una traducció empresa des de la música i no des del contingut semàntic (encara que aconsegueixi conservar també l'essència del sentit). Per-què, com a poeta, Anna Crowe sap que, en poesia, la música és el sentit.

* * *

Ja per acabar, i tornant a la idea central d'aquesta ponència: és, doncs, des de l'oralitat original que ens hem de tornar a plantejar la vehiculació de la poesia per a infants, però també l'escriptura mateixa d'una poesia específica per a ells, que és la que hauria de substituir la poesia de tradició oral que fins fa poques generacions acompanyava la vida sencera de les persones, no tan sols durant la infantesa i l'adolescència, sinó fins a la maduresa i la vellesa.

Deu fer uns deu anys, en el transcurs d'una sèrie de lectures poètiques que vaig fer al Centre Cultural de la Fundació «la Caixa», a Lleida, una jove mestra se'm va acostar un dia i em va preguntar si podria venir a la propera lectura amb els nens de la seva classe. Encara que les lectures tenien lloc en horari escolar, per facilitar que els universitaris s'hi poguessin arribar, jo li ho vaig desaconsellar, perquè realment es tractava de lectures pensades per a adults. Però la directora del centre va recollir aquella inquietud i al final em va demanar: ¿no seria interessant proposar una sèrie equivalent de lectures poètiques per a infants, ja que hi ha qui en manifesta la necessitat? A mi potser no se m'hauria ocorregut mai, tot i que ja llavors portava escrits un parell d'aplec de poesies per als meus fills, però vaig acceptar l'envit amb entusiasme i com l'empresa més natural del món. L'any següent es van oferir en aquell centre cultural una dotzena i mitja de sessions de lectures poètiques per a grups escolars d'entre vuit i dotze anys. Les sessions es van emplenar totes, i el resultat va ser tan engrescador que des de llavors no tan sols s'ha continuat oferint-les en aquell mateix centre cultural, sinó que s'han exportat a cinc altres centres de la mateixa fundació. Des d'aquell moment, les lectures poètiques per a grups escolars s'han convertit en una de les meves dedicacions com a escriptor, i al llarg d'aquests últims anys dec haver llegit per a més de deu mil criatures. Si m'hagués de guiar només per les xifres de vendes dels meus llibres de poesies, hauria de creure més aviat que la meua dedicació a la poesia per a infants ha estat un fracàs, una equivocació, i probablement ja hauria donat per acabada la meua carrera com a tal, però en canvi l'experiència estimulante d'aquestes lectures m'ha convençut que sí que tenia sentit continuar escrivint de tant en tant poesia per als més petits. Les seves respostes a l'audició de les mateixes poesies que potser no els haurien cridat l'atenció damunt la pàgina d'un llibre han estat tan positives que fins els mestres que els havien dut al centre cultural han hagut de canviar d'opinió sobre la receptivitat dels seus alumnes davant la poesia. Recordo que en una ocasió, a Granollers, una noieta de dotze anys se'm va acostar al final d'una lectura i em va dir, amb els ulls espurnejants de sorpresa i d'incrèdula: «No m'he avorrit gens!» S'agraeix tanta ingènua franquesa. Era evident que aquella nena havia vingut a l'auditori a avorrit-se, segurament més per culpa dels prejudicis heretats dels grans que no pas pels seus propis.

1 JAKOBSON, R. *Lingüística i poètica i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 1989.

2 ELIOT, T. S. *Sobre poetes i poesia*. Barcelona: Columna, 1999.

3 ELIOT, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Londres: Faber&Faber, 1975.

Miquel DescLOT (El Clot, 1952). És escriptor i traductor. Ha estat professor universitari entre 1975 i 1992, a Bellaterra i Durham. Entre les seues últimes publicacions, hi ha els llibres de poesia *Com si de sempre i Per tot coixí les herbes*; i els llibres per a infants *La flauta màgica i La cançó més bonica del món*, *Història del sultà* i les seves versions de *La tempesta* de Shakespeare i *Amfitrió* de Molière. Amb *Música, mestre* va guanyar el Premi Nacional de LIJ atorgat pel Ministerio de Cultura de 2003.